



# Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal

Véronique Magri-Mourgues

## ► To cite this version:

Véronique Magri-Mourgues. Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal. Th. Le Flanchec. Styles, genres, auteurs, PUPS, pp.151-169, 2013. hal-01226727

**HAL Id: hal-01226727**

**<https://hal.science/hal-01226727>**

Submitted on 10 Nov 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal<sup>1</sup>

Le roman d'É. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, paru en 1887, est reconnu comme le premier modèle littéraire du monologue intérieur depuis que James Joyce s'en est inspiré pour écrire son *Ulysse* (1920) et en a recommandé la lecture à Valéry Larbaud. Ce dernier préfacera l'ouvrage en 1925 et, modulant l'expression déjà employée par Paul Bourget dans *Cosmopolis* (1892)<sup>2</sup>, passe pour l'inventeur de la formule<sup>3</sup> dans son acception actuelle.

Une recherche rapide dans le corpus *Frantext* numérisé permet cependant de retrouver des occurrences de l'expression dans deux récits de Th. Gautier : *Jettatura* (1856) et *Le Capitaine Fracasse* (1863). L'essai de théorisation lancé par Édouard Dujardin bien plus tard, en 1931<sup>4</sup>, finit de lier, de fait, son nom à l'histoire du monologue intérieur.

Du point de vue épistémologique, l'expression se trouve en concurrence avec les termes d'*endophasie*, d'un emploi plus englobant et plus spécialisé dans le domaine de la psychologie ou de la psychiatrie, et de *stream of consciousness*<sup>5</sup> - *flux de conscience* - d'introduction plus tardive, pour qualifier un nouveau courant romanesque.

Avec É. Dujardin, c'est le monologue intérieur comme forme-sens qui est inaugurée, tel que l'illustre encore le monologue de Molly Bloom. On retrouve ici la distinction que fait D. Cohn entre le monologue intérieur qu'elle appelle autonome, assimilé à un genre ou à un type narratif, et les monologues intérieurs qui prennent place dans un récit à la troisième personne.

Le « travail de dissection »<sup>6</sup> exercé sur les personnages jugé quelquefois excessif voire contraire à la morale, pointé par les contemporains du *Rouge*, passe par la faculté d'observation du romancier et par la citation directe des pensées et réflexions du personnage, de « tous les mauvais mouvements de son âme »<sup>7</sup>, qui font du lecteur un témoin indiscret. La récurrence de séquences qui relèvent *a priori* du monologue intérieur autorise son analyse comme fait d'écriture spécifique et signifiant dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal.

Le monologue intérieur sera à replacer d'abord dans « la constellation qui exprime l'intériorité »<sup>8</sup>. La représentation ou plutôt même la figuration de la vie intérieure relève d'une convention admise dans le contexte littéraire<sup>9</sup> qui autorise que la pensée soit verbalisée et oralisée dans le texte dramatique ou qu'elle soit simplement transcrite et destinée à la lecture, dans un roman. L'expansion du monologue intérieur

---

<sup>1</sup> Stendhal, *Le Rouge et le noir* [1830], Paris, Gallimard, Folio classique, 2000. Les références des citations renvoient à cette édition.

<sup>2</sup> Voir G. Philippe, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Champion, 1997, p. 402.

<sup>3</sup> Voir article de B. Croquette, *Le monologue intérieur*, *Encyclopaedia Universalis* en ligne.

<sup>4</sup> La réflexion sur le monologue intérieur prend place dans l'entre-deux-guerres comme le rappelle G. Philippe (*op. cit.*) même si la discussion a été amorcée avec l'ouvrage de Victor Egger, *La Parole intérieure, essai de psychologie descriptive*, Garnier-Baillève, 1881.

<sup>5</sup> Expression qu'on attribue à William James in *Principles of psychology*, vol. 1, chap. 9, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

<sup>6</sup> Émile Zola, *Causeries dramatiques*, 1881.

<sup>7</sup> Stendhal, *Projet d'article sur Le Rouge et le noir*.

<sup>8</sup> A. Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, 132, p. 72-95.

<sup>9</sup> L. Jenny, *La Figuration de soi*,

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figuration>, 2003. Le rapport de pensée peut en effet se concevoir dans la vie quotidienne seulement si la pensée a été verbalisée effectivement à un moment antérieur par le locuteur premier.

au début du XIX<sup>e</sup> siècle est à corrélérer avec la crise du sujet, l'expansion de l'individualisme et le développement de la littérature personnelle attesté par le succès du journal intime au début du siècle. Le monologue intérieur est un artifice ou une convention romanesque qui entre en résonance avec le mouvement d'introspection qui caractérise cette époque<sup>10</sup>.

La définition de D. Cohn pourra être proposée en première instance ; le monologue intérieur est

Une technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit<sup>11</sup>.

Le monologue intérieur est envisagé à la fois comme mode de représentation et comme séquence textuelle qui réalise la mimesis de la vie intérieure.

Par contraste avec les autres modes de représentation de la pensée, les frontières du monologue intérieur et ses caractères linguistiques seront d'abord évalués avant que le monologue intérieur ne soit envisagé comme séquence textuelle, répondant à une stratégie narrative particulière. Enfin, le monologue intérieur, comme mode de représentation particulier, problématise les relations entre pensée, langage et action mais aussi entre pensée, parole et société.

## 1. Les frontières du monologue intérieur

La dynamique pensée-parole permet de distinguer deux tendances des approches théoriques qui tentent de répondre à la question suivante : doit-on faire un cas particulier de la représentation de la pensée ? La littérature anglo-saxonne établit un marquage distinct : le discours oral rapporté au discours direct comporte des guillemets ; le discours intérieur en est dépourvu.

Du côté des théoriciens, les avis sont partagés. G. Genette répond par la négative, lui pour qui la pensée n'est rien moins qu'une *parole silencieuse*<sup>12</sup>. D. Cohn traite cependant en propre du récit de pensées en établissant une typologie en trois éléments<sup>13</sup> ; elle distingue le psycho-récit selon l'exemple suivant,

[...] L'esprit un peu romanesque de madame de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. (74)

le monologue narrativisé - à rapprocher du discours indirect libre - et le monologue rapporté. Dans cette approche théorique, le monologue intérieur est un cas particulier du monologue rapporté qui se distingue par l'absence d'élément explicite qui puisse identifier la source énonciative ; il est à rapprocher du discours direct libre.

En adoptant la mise en place conceptuelle proposée par Alain Rabatel, je considérerai que le monologue intérieur est une des formes possibles de la représentation-figuration de la parole intérieure, en envisageant le point de vue comme « forme oblique de discours intérieur », manifestation particulière de la parole intérieure non verbalisée ; ceci par référence au concept de « phrases sans parole » de A. Banfield. L'approche proposée est graduelle ou scalaire qui établit un continuum entre deux pôles, celui de la subjectivité extériorisée et un autre qui correspond à la subjectivité

---

<sup>10</sup> Je n'ai pu avoir accès à la thèse de L. Lassagne citée en bibliographie.

<sup>11</sup> D. Cohn, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 30.

<sup>12</sup> G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

<sup>13</sup> D. Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit.

intériorisée<sup>14</sup>. Afin d'établir une définition contrastive, on peut évaluer rapidement quelles sont les particularités de chacun de ses modes avec des exemples concrets, convoqués à titre expérimental et démonstratif.

Le point de vue est « la forme la plus extrême de la parole intérieure ». Il procède par effacement énonciatif apparent et dissociation entre énonciateur et locuteur. La perception et la pensée se fondent en un seul énoncé<sup>15</sup>.

Cet ouvrage terminé, Julien osa s'approcher des livres, il faillit devenir fou de joie en trouvant une édition de Voltaire. [...] Il se donna ensuite le plaisir d'ouvrir chacun des quatre-vingt volumes. *Ils étaient reliés magnifiquement, c'était le chef-d'œuvre du meilleur ouvrier de Londres.* Il n'en fallait pas tant pour porter au comble l'admiration de Julien. (340)

Longtemps Julien fut laissé à ses réflexions. Il était dans un salon tendu en velours rouge avec de larges galons d'or. *Il y avait sur la console un grand crucifix en ivoire, et sur la cheminée, le livre du Pape, de M. de Maistre, doré sur tranches, et magnifiquement relié.* (502)

Il s'assura, en prêtant l'oreille, que rien ne troublait le silence profond de la chambre. *Mais décidément, il n'y avait point de veilleuse même à demi éteinte, dans la cheminée ; c'était un bien mauvais signe.* (306)

Le discours indirect libre quant à lui permet la superposition des deux voix, au sens narratologique du terme, du narrateur et du personnage, et se caractérise, sur le plan syntaxique, par le repérage des instances énonciatives autour du discours citant. L'interaction entre monologue et récit se fait discrète et indécélable hors contexte, comme dans cet exemple :

Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants ! (75)

Le rapprochement a été établi entre monologue intérieur et discours direct libre. Sur le plan syntaxique, les discours sont embrayés : le repérage des déictiques se fait par rapport au moi-ici-maintenant du locuteur. Ils reposent tous deux sur une stratégie de citation. Le discours direct libre se définit cependant par l'absence de toute démarcation entre discours citant et discours cité et, de fait, par l'ambiguïté consécutive de la source énonciative. Dans *Le Rouge*, persistent, pour le plus grand nombre d'exemples, des incises qui explicitent clairement la source énonciative et qui répondraient à la catégorie du monologue rapporté, tel que le définit D. Cohn. Rares sont les cas où le monologue intérieur en est dépourvu ; même dans ces situations, toute possible ambiguïté est levée par le cotexte : le premier exemple revient à Mme de Rênal, le second à Julien, le dernier à Mathilde :

Julien est donc amoureux, et je tiens là le portrait de la femme qu'il aime ! (114)

Le bonheur serait-il si près de moi ?... La dépense d'une telle vie est peu de chose, je puis à mon choix épouser M<sup>lle</sup> Élisabeth, ou me faire l'associé de Fouqué... Mais le voyageur qui vient

---

<sup>14</sup>A. Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Tome 2 *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Lambert-Lucas, Limoges, 2008, p. 467.

<sup>15</sup> En italiques, les perceptions qui peuvent être rapportées à Julien, après une mise en situation du personnage. Les italiques dans les citations signalent des soulignements qui sont de mon fait, sauf mention contraire.

de gravir une montagne rapide s'assied au sommet, et trouve un plaisir parfait à se reposer. Serait-il heureux, si on le forçait à se reposer toujours ? (230)

Cet amour-là ne cédait point basement aux obstacles, mais, bien loin de là, faisait faire de grandes choses. Quel malheur pour moi qu'il n'y ait pas une cour véritable, comme celle de Catherine de Médicis ou de Louis XIII ! (422-423)

Ces fragments de discours direct libre se trouvent enchâssés soit dans un extrait de discours narratorial centré sur le personnage, soit précédés d'un segment où se mêlent discours indirect libre et narration.

Le monologue intérieur se définira comme séquence textuelle en rupture énonciative avec le cadre global du roman écrit à la troisième personne par le surgissement de la personne de rang 1 qui renvoie à un personnage, par l'isochronie avec les événements de l'histoire – critères qui trouvent une traduction linguistique partagée avec le discours direct. Les incises remplacent toutefois le texte-cadre introducteur du discours direct. La différence essentielle entre discours direct et monologue intérieur réside dans leur contenu, citation de paroles ou citation de pensées. L'indécision des frontières est encore plus tangible dans un roman où paroles et pensées rapportées sont tout autant des constructions fictionnelles.

Les verbes en incises varient peu. Les verbes réflexifs « se dire », renforcé en « se dit-il à lui-même » (211), « se parler » (255), « penser » sont les plus usités. Des paroles dites « à voix basse » (214), « à mi-voix » (572) sont des variantes qui se situent à mi-chemin entre pensée et parole citée. Le brouillage entre discours pensé et parlé s'affiche dès qu'il est fait mention - de manière plutôt paradoxale - de la matérialité de la langue, dans sa dimension phonique.

Je suis libre ! Au son de ce grand mot son âme s'exalta. (130)

Oui, se disait-il avec une volupté infinie et en parlant lentement, nos mérites, au marquis et à moi, ont été pesés, et le pauvre charpentier du Jura l'emporte. (438)

Le brouillage s'accroît quand ce sont des verbes de parole qui sont employés en incises, du type « s'écrier »<sup>16</sup>, modulé par des compléments circonstanciels « avec rage » (193), « avec amertume » (193). On se retrouve alors proche du modèle théâtral de l'aparté qui justifie qu'on puisse se parler à soi-même.

La mimesis de la pensée se trouve tendue entre deux pôles, l'un épistémique, l'autre communicationnel<sup>17</sup>. Même si le monologue intérieur se caractérise par l'absence d'un échange effectif avec un allocutaire, il doit s'assurer de sa lisibilité par le lecteur. Comme pour le monologue théâtral, le fonctionnement du monologue intérieur romanesque repose sur un trope communicationnel. Auto-adressé en apparence, il amorce un dialogue avec le narrateur et avec le lecteur.

Avec Stendhal on est encore loin de ce « discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression *tout venant* »<sup>18</sup>. Les monologues intérieurs sont très structurés ; certains critiques rapportent la clarté de l'analyse aux leçons des Idéologues ; un exemple est même caricatural, rythmé par l'organisation : 1°, 2° (570). Les articulations

<sup>16</sup> Voir l'exemple p. 154.

<sup>17</sup> G. Philippe, *op. cit.*, p. 118.

<sup>18</sup> É. Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de Joyce*, Albert Messein, 1931, p. 58-59.

miment quelquefois le cheminement psychologique du personnage, appuyé sur les connecteurs qui notent la succession chronologique, « enfin » (101), « bientôt » (110). Une structuration temporelle est encore choisie dans l'extrait suivant qui tourne en dérision les revirements successifs et rapides de la pensée de Julien :

Il eut *sur-le-champ* l'idée hardie de lui baiser la main. *Bientôt* il eut peur de son idée ; *un instant après*, il se dit : Il y aurait de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut m'être utile. (78)

L'exemple développé d'un monologue attribué à Mathilde est structuré clairement par des interventions du narrateur qui feignent de suivre le parcours de la pensée du personnage qui s'articule lui-même autour de l'expression du « mauvais goût » :

Dans ce siècle, où toute énergie est morte, son énergie leur fait peur. Je lui dirai le mot de mon frère, je veux voir la réponse qu'il y fera. Mais je choisirai un des moments où ses yeux brillent. Alors il ne peut me mentir.

Ce serait un Danton ! *ajouta-t-elle après une longue et indistincte rêverie*. Eh bien ! la révolution aurait recommencé. Quels rôles joueraient alors Croisenois et mon frère ? Il est écrit d'avance : La résignation sublime. Ce seraient des moutons héroïques, se laissant égorger sans mot dire. Leur seule peur en mourant serait encore d'être de mauvais goût. Mon petit Julien brûlerait la cervelle au jacobin qui viendrait l'arrêter, pour peu qu'il eût l'espérance de se sauver. Il n'a pas peur d'être de mauvais goût, lui.

Ce dernier mot la rendit passive ; il réveillait de pénibles souvenirs, et lui ôta toute sa hardiesse. Ce mot lui rappelait les plaisanteries de MM. de Caylus, de Croisenois, de Luz et de son frère. Ces messieurs reprochaient unanimement à Julien l'air prêtre : humble et hypocrite.

*Mais, reprit-elle tout à coup*, l'œil brillant de joie, l'amertume et la fréquence de leurs plaisanteries prouvent, en dépit d'eux, que c'est l'homme le plus distingué que nous ayons eu cet hiver. Qu'importent ses défauts, ses ridicules ? Il a de la grandeur et ils en sont choqués, eux d'ailleurs si bons et si indulgents. Il est sûr qu'il est pauvre et qu'il a étudié pour être prêtre ; eux sont chefs d'escadron, et n'ont pas eu besoin d'études, c'est plus commode. (426)

É. Benveniste pose comme modèle du monologue celui du dialogue : le monologue intérieur équivaut, selon lui, à une parole auto-adressée, par suite d'un dédoublement énonciatif.

Le monologue doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale de l'énonciation. Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en *langage intérieur*, entre un moi locuteur et un moi écouteur<sup>19</sup>.

La structure dialogale qui répond strictement à ce schéma d'un moi dédoublé entre un moi locuteur et un moi écouteur ne se retrouve qu'une fois dans *Le Rouge*, réalisé sous la forme du pronom de deuxième personne :

Voilà donc, se disait la conscience de Julien, la sale fortune à laquelle tu parviendras, et tu n'en jouiras qu'à cette condition et pareille compagnie ! (212)

Des variantes que sont les verbes à la première personne du pluriel - « jouons serré » (296) sont rares également ; les formules déontiques « il faut » qui, sous couvert de l'impersonnel, donnent aux résolutions de Julien le vernis du devoir héroïque, comportent une dimension pragmatique exhortative auto-adressée.

---

<sup>19</sup> É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, L'Appareil formel de l'énonciation*, II, p. 85-86.

Deux traits syntaxiques peuvent être relevés comme représentatifs de la verbalisation de la pensée, qui sont en fait des traits de l'oralisation du discours : la phrase nominale et l'infinitif délibératif.

Mais alors plus d'avancement, plus d'ambition pour moi, plus de ce bel état de prêtre qui mène à tout. (66)

Moi, plébéien, avoir pitié d'une famille de ce rang ! (438)

La discontinuité linguistique se fait mimétique de la confusion et de l'angoisse dans l'exemple suivant :

Le portrait de Napoléon, se disait-il en hochant la tête, trouvé caché chez un homme qui fait profession d'une telle haine pour l'usurpateur ! trouvé par M. de Rênal, tellement ultra et tellement irrité ! et pour comble d'imprudence, sur le carton blanc derrière le portrait, des lignes écrites de ma main ! et qui ne peuvent laisser aucun doute sur l'excès de mon admiration ! et chacun de ces transports d'amour est daté ! (114)

Cet extrait concentre les procédés : une phrase nominale ouvre le passage avant que l'épanode sur le participe « trouvé », l'anaphore du « et » de relance donnent un effet de discontinu.

La modalité exclamative qui domine les monologues relève plus d'une constante générique que d'une caractéristique propre à Stendhal, si l'on en croit Todorov qui ramène l'opposition entre dialogue et monologue à une opposition modale entre interrogation et exclamation<sup>20</sup>. Les interrogations qu'on trouve dans les monologues intérieurs sont, quant à elles, rhétoriques par l'absence d'allocutaire explicite et par la réponse induite (214).

Le monologue intérieur comme séquence textuelle adopte forcément une structure linéaire interne et s'insère dans une trame narrative englobante.

## 2. Le monologue intérieur comme séquence textuelle – les enjeux narratifs

Comme une tresse énonciative, la voix narrative et le monologue intérieur s'entrelacent. Un syntagme introducteur peut redoubler le contenu du monologue par anticipation tandis que la voix narrative reprend aussitôt avec un segment de récit.

Julien resta profondément humilié du malheur de n'avoir su que répondre à madame de Rênal.

Un homme comme moi se doit de réparer cet échec et saisissant le moment où l'on passait d'une pièce à l'autre, il crut de son devoir de donner un baiser à madame de Rênal. (141)

Les deux voix s'expriment dans la même phrase ; le passage de la pensée citée à la narration se fait à la faveur d'un participe présent simplement coordonné, « saisissant ». La voix du narrateur peut également se distancier en amont de la pensée du personnage par le biais d'un simple verbe au présupposé éloquent : « Là, il put s'exagérer en liberté toute l'atrocité de son sort » (468), avant que ne commence un monologue de Julien.

---

<sup>20</sup> « Les registres de la parole », *Journal de psychologie*, juillet-septembre 1967, vol. LXVII, 3, p. 278 ; voir G. Philippe, *op. cit.*, p. 418.

Le commentaire du narrateur prend place souvent après le monologue sous une forme d'anaphore résomptive et métadiscursive. Le mot « monologue » sans qualificatif compte trois occurrences, installant le lecteur dans les conventions du genre :

J'avoue que la faiblesse, dont Julien fait preuve dans *ce monologue*, me donne une pauvre opinion de lui. (212)

*Le monologue* que nous venons d'abréger fut répété pendant quinze jours de suite. (541)

Peu de jours après *ce monologue*, le quinzième régiment de hussards, l'un des plus brillants de l'armée, était en bataille sur la place d'armes de Strasbourg. (587)

Des noms à vocation métatextuelle fonctionnent encore comme commentaires du narrateur : « cette méditation » (118), « ces beaux raisonnements » (425), « cette discussion avec soi-même » (429) ; « ces grandes incertitudes » (430), « ces réflexions », « ces débats intérieurs » (78).

Les commentaires du narrateur entrent en dissonance avec les monologues intérieurs lorsque s'y manifeste de l'ironie comme dans l'exemple suivant :

Ce raisonnement était beau ; mais Julien, passant devant toutes les auberges, n'osait entrer dans aucune (245)

L'intrication des deux voix, celle du narrateur, celle du personnage est encore plus manifeste quand se succèdent, dans la même phrase, des énoncés qui ressortissent à l'une ou l'autre.

À peine levé, Grand Dieu ! dit-il, en se frappant la tête, c'est d'elle surtout qu'il faut que je me méfie ; elle est mon ennemie en ce moment. (192)

Quand il fut de retour, dans quelle folie je vais me jeter ! se dit-il avec surprise et terreur. (452)

Dans ces deux exemples, un complément cadratif ouvre la phrase, donnant voix au narrateur, tandis que les bribes de monologue intérieur qui suivent introduisent une rupture énonciative par le changement de repères pour les déictiques.

Que m'importe.... Elle avait comme une idée vague de devoir quitter la vie, mais qu'importe ? Après une séparation qu'elle avait crue éternelle, il lui était rendu, elle le revoyait, et ce qu'il avait fait pour parvenir jusqu'à elle montrait tant d'amour ! (315)

Dans ce dernier exemple, la variation de « que m'importe » en « qu'importe » par effacement du pronom personnel s'identifie comme discours indirect libre et non plus comme discours direct. Un dernier exemple introduit une discordance entre la construction narrative matérielle déterminée par la succession des chapitres, et la cohérence des séquences textuelles. Un monologue enjambe en effet le chapitre XI à XII, livre 2, p. 424-5. Cette construction donne l'impression d'une dissonance entre la construction narrative du découpage en chapitres – décidée par le narrateur-écrivain – et le discours des personnages qui se déroule comme de manière autonome et indépendante. Cette composition illustre la citation ou le discours direct comme « fiction d'effacement, une ostentation d'objectivité »<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> J. Authier-Revuz « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 56, 1993, p. 10-15.



Les gloses parenthétiques s'entremêlent encore aux pensées représentées, comme dans le long monologue de M. de Rênal qui vient de recevoir la lettre de dénonciation anonyme : « (c'était un mari notoirement trompé du pays) » pour le dénommé « Charmier » (194). Les gloses peuvent aussi interpréter le monologue en redoublant son contenu, par exemple sous couvert d'un segment appositif : « Julien, indigné de sa lâcheté, se dit [...] » (107).

S'établit en somme entre les personnages et le narrateur un compagnonnage permanent permettant l'élaboration d'un sens coopératif et globalisé puisque les intrusions d'auteur sont autant d'apartés adressés au lecteur à côté de l'histoire représentée ; le personnage objectivé est donné à voir au lecteur.

L'origine du monologue est d'abord dramatique et certains monologues particulièrement développés renvoient au modèle du monologue de théâtre. Ainsi en est-il du monologue de Julien (p. 440-1), où les expressions exclamatives « aux armes » ou « à nous » fonctionnent comme exhortations auto-adressées et prennent un ton déclamatoire. La référence à la pièce de théâtre *Tartuffe*, les adresses fictives à d'autres personnages, les incises « s'écria-t-il » qui rythment le monologue, enfin les participes présents « en riant », « en s'enfermant à clef dans sa chambre, et jetant son habit », qui s'apparentent à des didascalies, sont autant d'indices du croisement générique.

Au début du chapitre XXXI (p. 559-562), si des répliques au style direct sont prêtées à Mathilde, Julien ne s'exprime que par discours indirect ou monologues intérieurs. Sur le plan narratif, on a donc affaire à un dialogue restitué de manière déséquilibrée qui met l'accent sur l'absence de véritable échange entre les deux personnages. Si « on ne peut aimer sans égalité », de même la communication authentique doit instaurer une égalité entre les interlocuteurs. Par ses monologues intérieurs, qui sont autant de silences pour les personnages présents, Julien s'abstrait du langage, affirme une rupture sociale en s'enfermant dans son individualité.

Si Julien est le personnage qui compte le plus grand nombre de monologues intérieurs, des bribes sont également à rapporter à des personnages de second plan comme l'abbé Chélan (54), Amanda Binet (244), l'abbé Pirard (253, 350), Charles de Beauvoisis (371), M. de Frilair (605). Les monologues les plus longs sont cependant attribués aux personnages principaux, Julien, Mme de Rênal, M. de Rênal, Mathilde, le Marquis de la Môle. La prépondérance de la voix de Julien le désigne forcément comme centre de perspective. Des duos silencieux et paradoxaux sont parfois mis en scène quand des monologues intérieurs sont construits en parallèle : les couples Julien et Mme de Rênal (chapitre XI, L. I, 122-124), ou encore le duo entre Julien et Mathilde (chapitre XXXI, Livre II) qui se jaugent mutuellement en silence<sup>22</sup>.

Le choix du monologue intérieur comme mode de représentation des personnages est aussi une stratégie narrative qui a une incidence sur la construction du personnage romanesque.

Le romancier ne procède pas à une analyse extérieure du personnage, qui l'objectiverait mais le personnage *se* dit : le verbe réflexif peut ici être interprété comme verbe transitif où le pronom « se » assure le rôle de complément d'objet **direct**. Le personnage, en se parlant, se construit aux yeux du lecteur. Le narrateur se pose en témoin, certes doué d'omniscience, mais l'illusion créée est que le personnage se construit par ses propres pensées. Il ne s'agit pas d'« entrer dans les consciences comme

---

<sup>22</sup> Des critiques ont expliqué ces duos par l'analogie avec l'opéra, tout comme les pensées citées seraient une manière d'accompagnement musical de l'action.

dans un moulin »<sup>23</sup> mais de donner l'illusion d'un personnage qui se constitue en personne ; l'individu se décrit et n'est plus décrit. Mieux encore, le personnage stendhalien se définit comme essentiellement verbal, traversé par les mots qui donnent forme à sa pensée et qui lui donnent consistance. Les mots s'interposent en permanence entre le personnage et lui-même ; le mot se fait « opérateur de conscience »<sup>24</sup>. Le mot intériorisé, réfléchi par l'individualité, dirige la pensée et l'action comme lors de l'épisode de la main, abandonnée puis retirée selon les détours de la réflexion intérieure de Mme de Rênal, réflexion qui prend valeur de sommation plus que d'analyse ; comme l'illustre encore le mot *bataille* dans l'exemple ci-après extrait du même chapitre<sup>25</sup> :

J'ai gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu'il se vit dans les bois et loin du regard des hommes,  
j'ai donc gagné une bataille !

Ce mot lui peignait en beau toute sa position et rendit à son âme quelque tranquillité. (118)

Le monologue intérieur isochrone interagit avec l'action quand il ne la détermine pas ou même la remplace. Il peut ainsi prendre une valeur performative.

Le personnage est un creuset de sensations et de sentiments qui prennent l'initiative pour guider ses actions comme ils prennent la direction de l'énoncé en assurant le poste de sujet grammatical. Un rapprochement avec la catharsis du théâtre grec qui donne forme aux passions et peut définir le moi comme une somme de forces personnifiées sert le parallèle avec le genre dramatique appelé par d'autres procédés. La succession des états de l'individu réalise la co-construction énonciative du personnage, de même que le défilé des « mouvements de son âme », promus sujets de phrases dans un mouvement allégorique, présente Julien comme un condensé d'« impressions passionnées » (733), de « sentiments [qui] se press[ai]ent en foule » (127), comme une âme où « c'était presque tous les jours tempête » (120).

*L'orgueil* de Julien eut un moment bien heureux en voyant l'amour qui éclatait dans les yeux de cette personne si belle et environnée de tant d'hommages; mais bientôt *sa prudence* eut lieu d'être effrayée. (484)

Il avait besoin d'y voir clair dans son âme, et de donner audience à la foule de sentiments qui l'agitaient. (118)

Les substantifs non-animés peuvent même se substituer à Julien comme sujets de verbes de parole, dans un raccourci métonymique : « ajoutait l'orgueil fou de douleur ! » (552), « continua la petite vanité de Julien. » (139). Cette particularité syntaxique permet le dédoublement des personnages entre deux instances, l'une qui parle par une des voix intérieures qui le constituent, l'autre qui agit. Ils rencontrent cet Autre dans le même qui constitue pour Valéry le langage intérieur<sup>26</sup>.

Le choix du monologue intérieur comme mouvement qui accompagne l'action des personnages ou qui construit le personnage répond à des enjeux interprétatifs qui lient pensée, langage, action et pensée, parole, société.

### 3. Enjeux interprétatifs – le choix d'un mode de représentation

<sup>23</sup> J.-P. Sartre, *Situations* vol. 2, Paris, Gallimard, 1947, p. 327.

<sup>24</sup> Voir M. Crouzet (1981), *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981, p. 343.

<sup>25</sup> Voir l'étude du mot *adultère* par G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, Corti, 1958, 277-9.

<sup>26</sup> Valéry, *Cahiers* I, p. 461. Cité par M. Crouzet, *op. cit.*, p. 347.

La psycholinguistique problématise le rapport entre pensée et parole, posant la pensée comme « parole silencieuse – [...] parole de puissance, demeurée mentale, et pour tout dire psychique »<sup>27</sup>. Dans *Le Rouge*, une contradiction s'affiche entre la pensée et la parole dite, qui contrevient à la norme de sincérité à la faveur d'un autre ordre, celui instauré par les relations sociales. Le monologue intérieur permet de souligner le décalage entre ces deux niveaux tout en préservant un espace de liberté intériorisé à l'individu. Un exemple est celui de la « grande scène » (204) qui oppose M. de Rênal et sa femme. L'apprentissage de la fausseté et de la « verve jésuitique » permet encore à Julien de comprendre « ce que parler veut dire » (256). L'hypocrisie<sup>28</sup> est soulignée dans l'exemple suivant caractérisé par le dédoublement affirmé entre la parole sociale mensongère et la parole intérieure reléguée dans l'irréel de l'optatif.

Ah ! se disait-il en écoutant le son des vaines paroles que prononçait sa bouche, comme il eût fait un bruit étranger ; si je pouvais couvrir de baisers ces joues si pâles, et que tu ne le sentisses pas ! (555)

La contradiction entre la pensée – exprimée au travers d'un monologue intérieur – et la parole est doublée par la dissonance signifiante entre le contenu des paroles et le ton par lequel elles sont prononcées :

Il trouvait les mots qu'eût employés un jeune séminariste fervent ; mais le ton dont il les prononçait, mais le feu mal caché qui éclatait dans ses yeux alarmaient M. Chélan. (98)

Ah ! Korasoff, s'écria-t-il intérieurement, que n'êtes-vous ici ! quel besoin j'aurais d'un mot pour diriger ma conduite ! Pendant ce temps sa voix disait [...] (556)

Le ton, envisagé comme catégorie pragmatique<sup>29</sup>, est comme la matérialisation de la pensée sur le plan phonique du langage ; le ton se situe à la frontière entre le verbal et le non-verbal<sup>30</sup>. Une attention particulière doit être portée à tous les compléments adverbiaux, indices de la tonalité de la parole dite :

Ce mot fut dit *avec bonheur*<sup>31</sup>. Il y avait une fermeté qui cherche à s'environner de politesse. (204)

La coïncidence entre la pensée et la parole ne se réalisera qu'au tribunal dans le discours de Julien :

Pendant vingt minutes, Julien parla sur ce ton ; il dit tout ce qu'il avait sur le cœur. (630)

Et mieux encore, ce n'est qu'en prison que Julien et Mme de Rênal se retrouveront à l'unisson, dans un silence commun après être passés du silence le plus humiliant,

<sup>27</sup> Leçon du 3 décembre 1948, série C, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume, 1948-1949, série C, Grammaire particulière du français et grammaire générale IV*, publiées par R. Valin, Québec, Presses de l'Université Laval, et Paris, Klincksieck, 1973, pp. 27-33

<sup>28</sup> « L'hypocrisie, qui est l'usage tactique du langage retourné à une sophistication comme on n'en a jamais vu », M. Crouzet, *Stendhal et le langage, op. cit.*, p. 105). La relation épistolaire que Julien entretient avec Mme de Fervaque est le summum de l'hypocrisie et du mensonge : le détour de la parole directe par l'écrit différé est redoublé par les mensonges que les lettres usurpées contiennent de fait.

<sup>29</sup> G. Philippe « Stylistique et pragmatique du style », p. 201 in Ph. Berthier et É. Bordas (2005).

<sup>30</sup> Voir V. N. Volochinov, « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie », dans T. Todorov, *M. Bakhtine. Le Principe dialogique*, Seuil, 1981.

<sup>31</sup> En italiques dans le texte.

révélateur de l'impuissance à entrer en parole (94) à un babillage innocent et futile (102) :

Elle s'appuya sur Julien, qui était à ses genoux, et longtemps ils pleurèrent en silence. À aucune époque de sa vie, Julien n'avait trouvé un moment pareil. (640)

Un silence qui n'est plus l'absence de paroles, honteuse au regard des conventions sociales, mais un silence de communion et de plénitude. Le dialogue avec Mme de Rênal devient une autre forme de discours à soi-même, lorsque Julien lui avoue dans un mouvement de libération du langage et de sincérité retrouvée : « Je te parle comme je me parle à moi-même (641). Le lieu clos de la prison se substitue au huis-clos de la conscience de Julien.

Cette difficulté de l'individu avec le langage est à situer dans le contexte de la crise ou de l'ébranlement du langage explicité par M. Crouzet<sup>32</sup>, associé à une perception négative du langage et à la mesure de la valeur des mots. La difficulté avec le langage et la communication directe entre les personnages reflète la difficulté de l'individu avec le monde qui l'entoure.

La fausseté de la parole correspond à ce masque social souligné par le lexique à plusieurs reprises, par le biais de termes empruntés au registre théâtral : il est question de « scène » (207), de « rôle » (148, 262, 488, 571, 635), de « drame » (655). C'est le monologue intérieur qui assure la passerelle entre l'individu et le monde que découvre et étudie Julien. La prédominance de la parole intérieure dans *Le Rouge* correspond, sur le plan narratif, à la mise en pratique du subjectivisme. C'est au travers de la conscience de Julien, principalement, que le lecteur découvre les personnages ou les lieux. Reste à savoir si ce procédé équivaut à une intériorisation du monde environnant - la conscience individuelle reflète le monde découvert - ou bien à une projection du moi sur le monde, comme processus d'extraversion, qui illustre l'idée du monde comme somme de représentations.

Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le noir* suit le modèle théâtral : il emprunte en effet les paramètres énonciatifs du discours direct – l'emploi de la personne de rang 1 et le présent de l'indicatif qui assure l'isochronie des séquences avec le cadre narratif ; il ne laisse jamais place à une quelconque ambiguïté énonciative, comme ce peut être le cas pour le discours direct libre inséré dans le texte romanesque. Selon la présence ou non d'autres personnages sur la scène narrative, le monologue narratif peut s'assimiler à un monologue ou à un aparté dramatiques, qui accompagnent l'action voire la déterminent ou l'infléchissent. L'espace narratif autorise toutefois le paradoxe des duos silencieux quand se juxtaposent des monologues intérieurs rapportés à des personnages différents ou la mise en scène de dialogues subvertis quand s'entrelacent des modalités différentes, discours direct pour un personnage, monologue intérieur pour l'autre. Ces deux stratégies seraient difficilement imaginables dans une pièce de théâtre sauf peut-être au prix de subterfuges scéniques.

La rupture énonciative induite par ce type de séquences textuelles est modulée par le maillage serré tissé avec la voix narrative et réalisé par des unités syntaxiques où se côtoient deux espaces énonciatifs. L'illusion ainsi créée de la contemporanéité des deux discours pose le lecteur en témoin passif de la scène intérieure des personnages où ils s'auto-construisent. Le personnage n'est plus imposé par l'analyse externe du

---

<sup>32</sup> M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, op. cit., p. 108 sq. M. Crouzet rappelle que Stendhal commence à écrire à une époque où les débats sur le langage sont très importants.

narrateur, même doué d'omniscience, mais naît progressivement de la mise en voix de quelques sentiments donnés comme métonymiquement représentatifs de l'individu et qui prennent les commandes du personnage.

La primauté accordée au monologue intérieur est l'occasion de souligner la discordance entre la voix intérieure ou la pensée et la scène sociale où évoluent les personnages. La contradiction peut simplement se déceler dans la discordance des mots et du ton employé, catégorie pragmatique où peut se réfugier la sincérité de l'individu ; dans cette dissonance peut se lire la perception monadique de la conscience individuelle propre à l'idéalisme classique.

Le hiatus entre individu et société est résumé dans l'hypocrisie dont est réactivé le sens théâtral originel grâce au réseau lexical qui s'organise autour du *rôle* à jouer sur la scène du monde. Indépendamment de la méfiance envers le discours social, le pouvoir du mot est affirmé dans sa matérialité et comme déclencheur quelquefois d'un monologue intérieur ou de ses revirements, comme un rappel de la doctrine nominaliste. Le mouvement d'intériorisation du monde au travers des mots-passerelles ou de projection de l'individu sur le monde à découvrir se confondent dans la co-construction de l'individu et du monde.

## Bibliographie

- Ansel, Yves, et alii, *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Champion, 2003.
- Authier-Revuz, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 56, 1993, p. 10-15.
- Blin, Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, Corti, 1958.
- Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.
- Chrétien, Jean-Louis, *Roman et conscience, I. La conscience au grand jour*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- Berthier, Philippe & Bordas, Éric éd., *Stendhal et le style*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Crouzet, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.
- Lassagne, Laure, « Ton du discours intérieur dans les romans de Stendhal » *Recherches & Travaux*, 74 | [2009], 2011, <http://recherchestravaux.revues.org/356>. Consulté le 24 juillet 2013.
- , *Ce que parler veut dire. La représentation du monologue dans les romans de Stendhal*. Paris IV-Sorbonne, 2007.
- Parmentier, Marie, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, Paris, Droz, 2007.
- Perot, Nicolas, « Le roman bouffe », *HB, Revue internationale d'études stendhaliennes*, n°6, 2002, p. 201-227.
- Philippe, Gilles, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Champion, 1997.
- Rabatel, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Tome II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Lambert-Lucas, Limoges, 2008.
- , « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, 132, 2001, p. 72-95.
- Trouiller, Dominique, « Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir* », *Stendhal-Club*, 43, 1969, p. 245-277.